Sommaire de l'ouvrage

Chapitre 1 : Genres narratifs

(**Objet d'étude principal,** programme de 2nde : « Le récit »)

TEXTES
- Référence : Stendhal, *La Chartreuse de Parme*
- Corpus 1 : Premières rencontres
  Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*.
  E. Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. A. Cohen, *Belle du Seigneur*.
  G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*.
- Corpus 2 : Un éternel retour

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 1ère L : « Les réécritures »)
J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*. M. Kundera, *L'Ignorance, roman.* D. Simmons, *Ilium*. M. Proust, *Du Côté de chez Swann*.

COURS
- Genre : Le roman
- Histoire littéraire : Réalisme et naturalisme
- Méthode : Exploiter des informations ; Exercices
- Syntaxe : Nature et fonction ; Exercices
- Lexique : « La structure » ; « La parodie » ; « Lecteur » ; « C'est à voir ! » ; Exercices.

VARIATIONS
- Sur le vif : E. Ajar (R. Gary), *Pseudo*
- Lectures étrangères : M. de Cervantès, *Don Quichotte*
- Rendre compte d'un instant fugace

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 1ère L : « Les réécritures »)

Chapitre 2 : Portraits

(**Objets d'étude principaux,** programme de 2nde : « Le récit » et « L'éloge et le blâme »)

TEXTES
- Référence : H. de Balzac, *Eugénie Grandet*
- Corpus 1 : Les pièges de l'apparence
  P. Mérimée, *La Vénus d'Ille*. V. Hugo *L'Homme qui rit.*
  L-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. L. Aragon, *Aurélien*
- Corpus 2 : L'individu dans la société
  J. de La Bruyère, *Les Caractères*. Mlle de Scudéry, *Le Grand Cyrus*. D. Diderot, *Le neveu de Rameau*. H. de Balzac, *Illusions perdues*.
  Ch. A. Sainte-Beuve, *Galeries de femmes célèbres*.

COURS
- Genre : Le portrait, éloge et blâme
- Histoire littéraire : Galanterie et préciosité
- Méthode : Décrire ; Exercices
- Syntaxe : Déterminer et caractériser ; Exercices
- Lexique : « Le point de vue ? » ; « Stéréotypes et clichés » ; « Grotesque » ; « Plume ou pinceau » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : A. de Caunes et A. Algoud, *Vous permettez que je vous appel-le Raymond ?*
- Lectures étrangères : E. Canetti, *Le Témoin auriculaire.*
- La caricature politique

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 2nde, " Écrire, publier, lire ")

Chapitre 3 : Récits argumentatifs

(**Objets d'étude principaux**, programme de 2nde : « Le récit » programme de 1ère « Convaincre, persuader, délibérer » et « Un mouvement littéraire et culturel – les Lumières – »)

TEXTES
- Référence : *Fables*, J. de La Fontaine
- Corpus 1 : La fable du pouvoir
  B. Pascal, *Trois Discours sur la condition des grands*. L. S. Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante*. V. Hugo, *Les Châtiments*.
  J. Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*.
- Corpus 2 : Le personnage du philosophe
  Montesquieu, *Histoire véritable d'Arsace et Isménie*.
  Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*. J. de La Fontaine, *Fables*.
  J.-P. Claris de Florian, *Fables*.

COURS
- Genre : La fable, l'apologue et le conte philosophique
- Histoire littéraire : Les Lumières
- Méthode : Lire et interpréter un récit argumentatif ; Exercices
- Syntaxe : Valeurs des temps simples de l'indicatif ; Exercices
- Lexique : « La Satire » ; « Le Mythe » ; « La Raison » ; « La transgression des codes de civilité » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : *L'enfant de neige*, fabliau anonyme
- Littérature étrangère : Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, « L'Enfer »
- La photographie : un silence éloquent

Chapitre 4 : Lettres

(**Objets d'étude principaux** programme de 2nde : « Écrire, publier, lire », « Persuader, convaincre, délibérer » et programme de 1re L « L'épistolaire »)

TEXTES
- Référence : Mme de Sévigné, *Lettre à son fils Charles*
- Corpus 1 : Dernières lettres, si loin, si proches
  J. Nicoli, *Lettre du 28 août 1943*. M. Curie, *Lettre à Pierre*, 30 avril 1906. F. Kafka, *Lettre au père*.
- Corpus 2 : Lettres de femmes dans le roman

(**Objet d'étude secondaire**, programme de 2nde, « Le récit »)
Ovide, *Lettres d'amour*. Montesquieu, *Lettres persanes*.
P. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*.
H. de Balzac, *Béatrix ou les Amours forcés*.

COURS
- Genre : Le genre épistolaire
- Histoire littéraire : Le libertinage
- Méthode : Citer, rapporter, reformuler ; Exercices
- Syntaxe : la modalisation ; Exercices
- Lexique : « Situation d'énonciation et double énonciation » ; « La connivence » ; « Auteur » ; « C'est beau ! » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*
- Lectures étrangères : Lord Chesterfield, *Lettres à son fils*
- La lettre dans tous ses états

(**Objet d'étude secondaire**, programme de 2nde « Le travail de l'écrivain »)

Chapitre 5 : Récits de vie

(**Objets d'étude principaux,** programme de 2nde : « Le récit », et programme de 1re « Le biographique »)

TEXTES
- Référence : J.-J. Rousseau, *Les Confessions*
- Corpus 1 : Le fil de la mémoire
  M. Leiris, *Biffures*. L.-R. des Forêts, *Ostinato.*
  G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*.
- Corpus 2 : Une rencontre mémorable

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 2nde : « Démontrer, convaincre, persuader »)
F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*.
A. Malraux, *Antimémoires*.
R. Debray, *Loués soient nos seigneurs, une éducation politique*.

COURS
- Genre : Le récit de vie
- Histoire littéraire : L'autofiction
- Méthode : Utiliser l'intertextualité ; Exercices,
- Syntaxe : La phrase complexe ; Exercices
- Lexique : « Le champ lexical » ; « La mélancolie » ; « Sinistre » ; « C'est triste ! » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : R. Char, *Feuillets d'Hypnos*
- Lectures étrangères : Y. Mishima, *Confession d'un masque*
- Autobiographie et bande dessinée

Chapitre 6 : Le siècle des poètes

(**Objets d'étude principaux**, programme de 2nde « Un mouvement littéraire et culturel – Le romantisme – » et programme de 1re : « La poésie »)

TEXTES
- Référence : A. de Vigny, *Les Destinées*, « La mort du loup »
- Corpus 1 : Souvenirs, souvenirs

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 1re L : « Les réécritures »)
A. de Lamartine, *Méditations poétiques*,« Le Lac ».
V. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, « Tristesse d'Olympio ».
A. de Musset, *Poésies nouvelles*, « Souvenir ».
- Corpus 2 : Arts poétiques

(**Objet d'étude secondaire**, programme de 2nde, « Le travail de l'écrivain »)
A. de Vigny, *Manuscrits d'autrefois et fantaisies oubliées*.
P. Verlaine, *Jadis et Naguère* « Art poétique », « La beauté idéale ».
Th. Gautier, *Émaux et camées*, « L'art ».
A. de Musset, *Poésies nouvelles*, « Impromptu ».

COURS
- Genre : La poésie
- Histoire littéraire : Le romantisme
- Méthode : Les registres ; Exercices
- Syntaxe : Quelques figures de style ; Exercices
- Lexique : « La polysémie » ; « La méditation » ; « Enthousiasme » ; « Rêver peut-être… » ; Exercices.

VARIATIONS
- Sur le vif : G. de Nerval, « Le point noir », *Petits châteaux de Bohême*
- Lectures étrangères : W. Whitman, *Les Feuilles d'herbe*
- Le sacre des poètes

(**Objet d'étude,** programme de 2nde : « Écrire, publier, lire »)

Chapitre 7 : Vers la poésie moderne

(**Objets d'étude principaux,** programme de 1re « Un mouvement littéraire et culturel – le surréalisme – », et « La poésie »)

TEXTES
- Référence : Ch. Baudelaire, « La chevelure » *Les Fleurs du mal*, Ch. Baudelaire « Un hémisphère dans une chevelure » *Petits poèmes en prose*
- Corpus 1 : Quoi de neuf ? Le sonnet…

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 1re L « Les réécritures »)

P. de Ronsard, *Les Amours*. G. Apollinaire, *Poèmes à Lou*. Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. J. Laforgue, *Premiers Poèmes*. J. Roubaud, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage*.
- Corpus 2 : Approche d'un recueil, F. Ponge, *Le parti pris des choses*.

COURS
- Genre : Le sonnet
- Histoire littéraire : Le surréalisme
- Méthode : Comment interpréter un poème ?
- Syntaxe : Le rythme en poésie ; Exercices
- Lexique : « Signifié et signifiant » ; « La noblesse » ; « Poétique » ; « Du bas au sublime » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : A. Césaire, *Cahiers d'un retour au pays natal*
- Lectures étrangères : Lope de Vega, « Chanson », et Sonnet XXV de *Rimas*
- L'art contemporain et les choses

Chapitre 8 : Dialogues

(**Objets d'étude principaux,** programme de 2nde : « Le théâtre », et programme de 1re « Persuader, convaincre, délibérer »)

TEXTES
- Référence : D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*
- Corpus 1 : L'autre ou l'échange en question
  R. Bradbury, *Chroniques martiennes*. B.-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*. M. Duras, *Hiroshima mon amour*. J. Rouch, *Chronique d'un été*.
- Corpus 2 : Dialogues insoumis
  P. Lafargue, *Le Droit à la paresse*. R. Martin du Gard, *Les Thibault*. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*

COURS
- Genre : Le dialogue
- Histoire littéraire : La pensée libertaire
- Méthode : Construire une problématique ; Exercices
- Syntaxe : L'ironie ; Exercices
- Lexique : « Synonymes et antonymes » ; « Polémique » ; « Discuter » ; « Le vocabulaire de la persuasion polémique » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : D. de Sade, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*.
- Lectures étrangères : Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*.
- Dans l'atelier du peintre

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 1re L « Les réécritures »)

Chapitre 9 : Comédies

(**Objets d'étude principaux,** programme de 2nde : « Le théâtre » et programme de 1re « Le théâtre, texte et représentation »)

TEXTES
- Référence : Molière, *L'École des femmes*, acte II, scène 5
- Corpus 1 : Dialogues de sourds
  Molière, *Les Femmes savantes*, acte II, scène 6. E. Ionesco, *La leçon*. Molière, *L'Avare*, acte V, scène 3
- Corpus 2 : Satires de mœurs
  Beaumarchais, *La Folle journée ou Le mariage de Figaro*, acte III, scène 5. P. Corneille, *L'Illusion comique*, acte II, scène 2. V. Novarina, *La Scène*, « L'acte inhumain ». Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène 4

COURS
- Genre : Théâtre et comédie
- Histoire littéraire : Le classicisme
- Méthode : Lire et interpréter un texte dramatique ; Exercices
- Syntaxe : La cohérence d'un texte ; Exercices
- Lexique : « Le monologue » ; « L'absurde » ; « C'est drôle ! » ; Exercices.

VARIATIONS
- Sur le vif : G. Perec, *L'Augmentation*
- Lectures étrangères : A. Tchekhov, *Ivanov*
- Récrire *L'École des femmes*

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 1re L : " les réécritures ")

Chapitre 10 : Tragédies

(**Objets d'étude principaux,** programme de 2nde : « Le théâtre » et programme de 1re « Le théâtre, texte et représentation »)

TEXTES
- Référence : J. Racine, *Phèdre*, acte II, scène 5
- Corpus 1 : L'Amour impossible
  J. Racine, *Bérénice*, acte IV, scène 5. A. Camus, *Les Justes*, acte II. P. Claudel, *Le Partage de midi*, acte III
- Corpus 2 : Complot et double jeu
  P. Corneille, *Cinna*, acte II, scène 2 et acte V, scène 3. A. de Musset, *Lorenzaccio*, acte III, scène 3 et acte V, scène 7. J. Genet, *Les Bonnes*.

COURS
- Genre : La tragédie
- Histoire littéraire : Le baroque
- Méthode : Construire une progression ; Exercices
- Lexique : « Le performatif » ; « La distanciation » ; « Passion » ; « C'est douloureux… » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : S. Beckett, *Fin de partie*
- Lectures étrangères : W. Shakespeare, *Macbeth*
- *Phèdre*, quelques interprétations

Chapitre 11 : Essais

(**Objets d'étude principaux,** programme de 2nde « Le travail du texte » et programme de 1re : « Convaincre, persuader, délibérer », et « Un mouvement littéraire et culturel – L'humanisme – »)

TEXTES
- Référence : M. de Montaigne, *Les Essais*
- Corpus 1 : L'essai, une écriture du tâtonnement
  H. Cixous, *OR, les lettres de mon père*. A. Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*. A. Camus, *Les Justes*. P. Valéry, *Léonard et les philosophes*. É. Cioran, *Cahiers ; De l'inconvénient d'être né*.
- Corpus 2 : Variations sur l'homme
  É. de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*. La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions diverses*. A. Vialatte, *Bestiaire*. P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*.

COURS
- Genre : L'essai
- Histoire littéraire : L'humanisme
- Méthode : Élaborer une dissertation ; Exercices
- Syntaxe : Les liens logiques ; Exercices
- Lexique : « La rhétorique » ; « La dignité » ; « Penser » ; « Vocabulaire du jugement évaluatif » ; Exercices

VARIATIONS
- Sur le vif : J. Grenier, *Inspirations méditerranéennes*
- Lectures étrangères : Robert Musil, *L'Homme sans qualités*
- L'écrivain et ses manuscrits

(**Objet d'étude secondaire,** programme de 2nde « Le travail du texte »)

Chapitre 12 : Analyse de l'image

COURS
- Genres
- Mises en situation
- Organisation et interprétation
- Techniques
- Écoles et mouvements
- Un exemple d'analyse
- Exercices

Annexes

- Biographies
- Chronologie
- Lexique
- Index

Présentation

Ce premier chapitre traite des genres narratifs majeurs que sont le roman et la nouvelle. Il peut être abordé dès l'entrée en seconde, en s'appuyant, notamment sur le premier corpus de textes. Son organisation est celle de l'ensemble des chapitres du manuel.

Le texte de référence est toujours un « classique » du genre. Dans l'extrait de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, Fabrice del Dongo affronte pour la première fois le feu. Le traitement de cette « épreuve » permet d'introduire une définition du roman de formation.

Le premier corpus est composé de scènes de premières rencontres : il s'agit d'un motif clef du genre. La variété des textes permet de mettre en évidence la singularité des auteurs et d'éventuels effets de parodie.

Le second corpus, d'accès plus difficile, peut s'adresser à des élèves de première. Il présente différentes formes romanesques et montre que la frontière entre le genre romanesque et d'autres genres narratifs est loin d'être hermétique. Le thème du retour autour duquel s'articulent les textes permet de travailler sur la nostalgie comme principe de toute réécriture.

Les pages « Genre » proposent naturellement une définition du roman et de la nouvelle, tandis que **les pages « Histoire littéraire »** portent sur les mouvements qui consacrent le genre : réalisme et naturalisme.

Les pages « Méthode » développent les compétences pour l'exploitation d'une documentation nécessaires à la réussite des épreuves du baccalauréat et comportent des exercices d'application.

Les pages « Questions de langue » font le point sur la distinction entre nature et fonction nécessaire pour toute analyse grammaticale et toute étude de texte en lycée. **Les pages « Lexique »** permettent aux élèves d'enrichir leur vocabulaire et d'approfondir leur connaissance de la langue en général et du vocabulaire de l'analyse littéraire en particulier. Un lexique raisonné, le **« Nuancier »**, décline ici les verbes de la perception visuelle – extrêmement courants dans les textes narratifs – souvent nécessaires à l'élève afin de préciser sa propre perception.

Les « Variations » débutent systématiquement par un texte **« Sur le vif »** choisi en raison de son intensité. Cette partie permet une ouverture sur la littérature étrangère (dans le présent chapitre *Don Quichotte* de Cervantès) et sur les autres arts, ici une frivole histoire d'escarpolette vue par un peintre, un écrivain et un réalisateur.

Genres narratifs

1

De l'épopée à la nouvelle, du roman d'amour au roman policier, distrayant ou édifiant, le récit se décline sans véritable codifiction. Pourtant, si les genres narratifs peuvent prendre toutes les formes, ils comportent des passages obligés auxquels les écrivains ne cessent de s'affronter.

***Autant en emporte le vent*, 1939**
Affiche du film de Victor Fleming

TEXTES

Référence
La Chartreuse de Parme *p.* 10

Corpus 1
Premières rencontres *p.* 12

Corpus 2
Un éternel retour *p.* 16

COURS

Le genre
Le roman *p.* 20

Histoire littéraire
Réalisme et naturalisme *p.* 22

Méthode
Exploiter des informations *p.* 24

Questions de langue
« Nature » et fonction *p.* 26
Lexique *p.* 28

VARIATIONS

Sur le vif
Pseudo *p.* 31

Lectures étrangères
Don Quichotte *p.* 32

Restituer l'instant
p. 34

C'est un classique !

Dès l'année qui suivit la parution, Balzac, dans un article resté célèbre, salua La Chartreuse de Parme *comme une œuvre majeure. Ce roman s'est ensuite imposé tant par la force de l'analyse psychologique que par l'écriture de l'Histoire. La restitution de la bataille de Warterloo notamment a marqué les esprits par son réalisme et il n'est pas douteux que Victor Hugo l'avait en tête lorsqu'il rédigea pour* Les Misérables *le récit de cet affrontement.*

Stendhal

La Chartreuse de Parme, 1839

Le jeune Fabrice del Dongo rêve de gloire militaire ; quoique milanais, il brûle de rejoindre l'armée de Napoléon. C'est à Waterloo que ce novice voit le feu pour la première fois.

Lady Butler

Scotland Forever, 1900

Temple Newsam House

Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment. Toutefois, la peur ne venait chez lui qu'en seconde ligne ; il était surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles. L'escorte prit le galop ; on traversait une grande pièce de terre labourée, située au-delà du canal, et ce champ était jonché de cadavres.

Les habits rouges[1] ! les habits rouges ! criaient avec joie les hussards de l'escorte, et d'abord Fabrice ne comprenait pas ; enfin il remarqua qu'en effet presque tous les cadavres étaient vêtus de rouge. Une circonstance lui donna un frisson d'horreur ; il remarqua que beaucoup de ces malheureux habits rouges vivaient encore, ils criaient évidemment pour demander du secours, et personne ne s'arrêtait pour leur en donner. Notre héros, fort humain, se donnait toutes les peines du monde pour que son cheval ne mît les pieds sur aucun habit rouge. L'escorte s'arrêta ; Fabrice, qui ne faisait pas assez d'attention à son devoir de soldat, galopait toujours en regardant un malheureux blessé.

– Veux-tu bien t'arrêter, blanc-bec ! lui cria le maréchal des logis. Fabrice s'aperçut qu'il était à vingt pas sur la droite en avant des généraux, et précisément du côté où ils regardaient avec leurs lorgnettes. En revenant se ranger à la queue des autres hussards restés à quelques pas en arrière, il vit le plus gros de ces généraux qui parlait à son voisin, général aussi, d'un air d'autorité et presque de réprimande ; il jurait. Fabrice ne put retenir sa curiosité ; et, malgré le conseil de ne point parler, à lui donné par son amie la geôlière[2], il arrangea une petite phrase bien française, bien correcte, et dit à son voisin :

– Quel est-il ce général qui *gourmande* son voisin ?

– Pardi, c'est le maréchal !

– Quel maréchal ?

« *Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment.* »

– Le maréchal Ney, bêta ! Ah çà ! où as-tu servi jusqu'ici ?

Fabrice, quoique fort susceptible, ne songea point à se fâcher de l'injure ; il contemplait, perdu dans une admiration enfantine, ce fameux prince de la Moskova, le brave des braves.

Tout à coup on partit au grand galop. Quelques instants après, Fabrice vit, à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet singulier ; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal. Il entendit un cri sec auprès de lui : c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets ; et, lorsqu'il les regarda, ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte. Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée, en engageant ses pieds dans ses propres entrailles ; il voulait suivre les autres : le sang coulait dans la boue.

Ah ! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu ! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. À ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisines ; il n'y comprenait rien du tout. ◎

1. Les habits rouges : métonymie qui désigne les fantassins anglais.
2. La geôlière : Fabrice del Dongo est italien, il a été incarcéré pour son accent étranger, et s'est évadé grâce à l'épouse du geôlier.

1. Pourquoi Stendhal choisit-il d'adopter le point de vue* d'un novice pour raconter cette bataille ?
2. En quoi peut-on considérer que ce récit est réaliste* ?
3. Dégagez la structure* du texte. Quelle est la fonction de l'épisode central ?
4. Comment interprétez-vous l'emploi de l'adjectif possessif « notre » dans l'expression « notre héros » ?
5. En quoi ces informations concernant le maréchal Ney vous permettent-elles de mieux comprendre le texte ?

Fils d'un tonnelier, Michel Ney (1769-1815) s'illustra principalement pendant les guerres de l'Empire ; il devint duc d'Elchingen, prince de la Moskova, maréchal de France. Rallié à Louis XVIII lors de la première Restauration, il fut envoyé combattre Napoléon de retour de l'île d'Elbe ; mais devant l'enthousiasme général il se joignit à lui et le suivit jusqu'à Waterloo. À la deuxième Restauration, il fut condamné à mort et fusillé. Napoléon l'avait surnommé « le brave des braves ». La bataille de Waterloo (18 juin 1815) sonne la défaite définitive de Napoléon. Les épisodes les plus illustres de cette bataille sont la charge des cuirassiers puis de toute la cavalerie, sous la direction du maréchal Ney et la résistance finale de la Vieille Garde dirigée par Cambronne.

CORPUS 1

Premières rencontres

Le roman met essentiellement en présence des personnages dont les destins se croisent. Leur rencontre est un moment capital. Un défi que l'écrivain relève, conscient de devoir écrire une scène déjà mille fois rédigée.

Texte 1

Mme de La Fayette

La Princesse de Clèves, 1678

La jeune et belle Mlle de Chartres, modèle de beauté et de vertu à la cour, vient d'épouser le prince de Clèves. Le duc de Nemours, qui séjournait à Bruxelles, ne lui a jamais été présenté.

Elle avait ouï parler de ce prince à tout le monde comme de ce qu'il y avait de mieux fait et de plus agréable à la Cour ; et surtout madame la dauphine le lui avait dépeint d'une sorte, et lui en avait parlé tant de fois, qu'elle lui avait donné de la curiosité, et même de l'impatience de le voir.

Elle passa tout le jour des fiançailles[1] chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisait au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure ; le bal commença et, comme elle dansait avec monsieur de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait, et à qui on faisait place. Madame de Clèves acheva de danser et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que monsieur de Nemours, qui passait par-dessus quelque siège pour arriver où l'on dansait. Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; mais il était difficile aussi de voir madame de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement.

Monsieur de Nemours fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini, sans leur donner le loisir de parler à personne, et leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point.

« Pour moi, madame, dit monsieur de Nemours, je n'ai pas d'incertitude ; mais comme madame de Clèves n'a pas les mêmes raisons pour deviner qui je suis que celles que j'ai pour la reconnaître, je voudrais bien que votre majesté eût la bonté de lui apprendre mon nom.

Cahouet

La princesse de Clèves rencontre le duc de Nemours, 1931

Coll. particulière

– Je crois, dit madame la dauphine, qu'elle le sait aussi bien que vous savez le sien.

– Je vous assure, madame, reprit madame de Clèves, qui paraissait un peu embarrassée, que je ne devine pas si bien que vous pensez.

– Vous devinez fort bien, répondit madame la dauphine ; et il y a même quelque chose d'obligeant pour monsieur de Nemours à ne vouloir pas avouer que vous le connaissez sans l'avoir jamais vu. » ◎

1. Fiançailles : il s'agit des fiançailles de Claude de France, seconde fille du roi Louis XII et du duc de Lorraine.

1 Recherchez le sens du mot « étonnement » au XVII[e] siècle.

2 En quoi peut-on considérer comme une « singularité » le fait de débuter ainsi une liaison ?

Texte 2

Albert Cohen

Belle du Seigneur, 1968

© Éditions Gallimard.

Le magnifique Solal, blasé par toutes ses victoires amoureuses, a décidé de se déguiser en vieillard pour s'introduire chez une femme aperçue lors d'une soirée, Ariane.

Assise sur le bord du lit, elle grelottait dans sa robe du soir. Un fou, avec un fou dans une chambre fermée à clef, et le fou s'était emparé de la clef. Appeler au secours ? À quoi bon, personne dans la maison. Maintenant il ne parlait plus. Le dos tourné, debout devant la psyché, il s'y considérait dans son long manteau et sa toque enfoncée jusqu'aux oreilles.

Elle tressaillit, s'apercevant que dans la glace il la regardait maintenant, lui souriait tout en caressant l'horrible barbe blanche. Affreuse, cette lente caresse de méditation. Affreux, ce sourire édenté. Non, ne pas avoir peur. Il lui avait dit lui-même qu'elle n'avait rien à craindre, qu'il voulait seulement lui parler et qu'il partirait ensuite. Mais quoi, c'était un fou, il pouvait devenir dangereux. Brusquement, il se retourna, et elle sentit qu'il allait parler. Oui, faire semblant de l'écouter avec intérêt.

– Au Ritz, un soir de destin, à la réception brésilienne, pour la première fois vue et aussitôt aimée, dit-il, et de nouveau ce fut le sourire noir où luisaient deux canines. Moi, pauvre vieux, à cette brillante réception ? Comme domestique seulement, domestique au Ritz, servant des boissons aux ministres et aux ambassadeurs, la racaille de mes pareils d'autrefois, du temps où j'étais jeune et riche et puissant, le temps d'avant ma déchéance et misère. En ce soir du Ritz, soir de destin, elle m'est apparue, noble parmi les ignobles apparue, redoutable de beauté, elle et moi et nul autre en la cohue des réussisseurs et des avides d'importances, mes pareils d'autrefois, nous deux seuls exilés, elle seule comme moi, et comme moi triste et méprisante et ne parlant à personne, seule amie d'elle-même, et au premier battement de ses paupières je l'ai connue. C'était elle, l'inattendue et l'attendue, aussitôt élue en ce soir de destin, élue au premier battement de ses longs cils recourbés. Elle, Boukhara divine, heureuse Samarcande, broderie aux dessins délicats. Elle, c'est vous. ◎

1 Pourquoi l'auteur choisit-il d'adopter le point de vue* de la jeune femme, Ariane Deume ?

2 Pourquoi Solal parle-t-il de la jeune femme à la troisième personne ?

Texte 3

Gustave Flaubert

Bouvard et Pécuchet

Première publication posthume, 1880

Ce roman n'a pas été achevé par Flaubert, il s'agit ici de la première page ou *incipit**.

Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert.

Plus bas, le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses, étalait en ligne droite son eau couleur d'encre. Il y avait au milieu un bateau plein de bois, et sur la berge deux rangs de barriques.

Au-delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers, le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et sous la réverbération du soleil, les façades blanches, les toits d'ardoises, les quais de granit éblouissaient. Une rumeur confuse montait au loin dans l'atmosphère tiède ; et tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été.

Deux hommes parurent.

L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue.

Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent, à la même minute, sur le même banc.

Pour s'essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi ; et le petit homme aperçut, écrit dans le chapeau de son voisin : Bouvard ; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot : Pécuchet.

« Tiens, dit-il, nous avons eu la même idée, celle d'inscrire notre nom dans nos couvre-chefs.

– Mon Dieu, oui, on pourrait prendre le mien à mon bureau !

– C'est comme moi, je suis employé. »

Alors ils se considérèrent.

L'aspect aimable de Bouvard charma de suite Pécuchet.

1. Recherchez l'origine probable du nom « Bouvard ».
2. Dégagez la structure de ce texte.
3. Relevez les parallélismes figurant entre les lignes 12 et 28.

Stan Laurel et Oliver Hardy

Acteurs comiques américains, 1920

Texte 4

Émile Zola

La Faute de l'abbé Mouret, 1875

Le jeune abbé Mouret accompagne son oncle, le docteur Pascal, chez un vieil anticlérical que l'on dit à l'agonie.

Allons, encore un coup, monsieur le curé. Le diable n'est pas au fond de la bouteille, allez!

Le prêtre éprouvait un malaise. Il se sentait sans force pour ramener à Dieu cet étrange vieillard, dont la raison lui parut singulièrement détraquée. Maintenant, il se rappelait certains bavardages de la Teuse sur le Philosophe, nom que les paysans des Artaud donnaient à Jeanbernat. Des bouts d'histoires scandaleuses traînaient vaguement dans sa mémoire. Il se leva, faisant un signe au docteur, voulant quitter cette maison où il croyait respirer une odeur de damnation. Mais, dans sa crainte sourde, une singulière curiosité l'attardait. Il restait là, allant au bout du petit jardin, fouillant le vestibule du regard, comme pour voir au-delà, derrière les murs. Par la porte grande ouverte, il n'apercevait que la cage noire de l'escalier. Et il revenait, cherchant quelque trou, quelque échappée sur cette mer de feuilles dont il sentait le voisinage, à un large murmure qui semblait battre la maison d'un bruit de vagues.

– Et la petite va bien? demanda le docteur en prenant son chapeau.

– Pas mal, répondit Jeanbernat. Elle n'est jamais là. Elle disparaît pendant des matinées entières… Peut-être tout de même qu'elle est dans les chambres du haut.

Il leva la tête, il appela :

– Albine! Albine!

Puis, haussant les épaules :

– Ah! bien oui, c'est une fameuse gourgandine… Au revoir, monsieur le curé. Tout à votre disposition.

Mais l'abbé Mouret n'eut pas le temps de relever ce défi du Philosophe. Une porte venait de s'ouvrir brusquement, au fond du vestibule; une trouée éclatante s'était faite, dans le noir de la muraille. Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil. Dans cet éclair, le prêtre saisit nettement, au loin, des détails précis : une grande fleur jaune au centre d'une pelouse, une nappe d'eau qui tombait d'une haute pierre, un arbre colossal empli d'un vol d'oiseaux; le tout noyé, perdu, flambant, au milieu d'un tel gâchis de verdure, d'une débauche telle de végétation, que l'horizon entier n'était plus qu'un épanouissement. La porte claqua, tout disparut.

– Ah! la gueuse! cria Jeanbernat, elle était encore dans le Paradou[1]!

Albine riait sur le seuil du vestibule. […]. Et elle continuait à rire, la tête renversée, la gorge toute gonflée de gaieté, heureuse de ses fleurs, des fleurs sauvages tressées dans ses cheveux blonds, nouées à son cou, à son corsage, à ses bras minces, nus et dorés. ◎

1. Paradou : il s'agit d'un parc abandonné dont Jeanbernat est le gardien. Le mot « paradis » signifie étymologiquement « jardin ».

❶ Recherchez l'étymologie du prénom « Albine ».

❷ En quoi l'expression « Ce fut comme une vision de forêt vierge… » (l. 28) peut-elle étonner le lecteur?

❶ Montrez comment dans *La Princesse de Clèves* et dans *Belle du Seigneur,* on peut considérer que la première rencontre est le fruit d'une mise en scène.

❷ De quelle manière chacun des quatre auteurs tente-t-il de trouver son originalité, pour ne pas tomber dans le stéréotype*?

❸ Laquelle de ces quatre « rencontres » vous semble-t-elle parodique*?

CORPUS 2

Un éternel retour

Mille et un récits s'interrogent sur le temps qui passe et que l'on voudrait retrouver : retour vers l'enfance, retour vers les sources de l'écriture qui conduit à réécrire les textes « premiers ».

Texte 1

Jorge Semprún

L'Écriture ou la Vie, 1994

Éditions Gallimard

Déporté dans le camp de concentration de Buchenwald, Jorge Semprún fut libéré par les troupes du général américain Patton, le 11 avril 1945. « Semprún aurait pu se contenter d'écrire des souvenirs, ou un document. Mais il a composé une œuvre d'art, où l'on n'oublie jamais que Weimar, la petite ville de Goethe, n'est qu'à quelques pas de Buchenwald. » (extrait de la quatrième de couverture de l'édition folio, Gallimard, 1994) Jorge Semprún est né en Espagne en 1923 et est arrivé en France à l'adolescence, il rédige ici directement en français.

Je me suis rappelé que j'avais promis à l'officier français de lui rapporter ce livre dès mon retour. Il m'avait donné une adresse, rue de Varenne. D'ailleurs, pour être tout à fait précis, il n'avait pas parlé de retour mais de rapatriement.

J'ai pensé à tout ce qu'il y aurait à dire sur ces deux mots : retour, rapatriement. Le second, bien entendu, était pour moi dépourvu de sens. Tout d'abord, je n'étais pas revenu dans ma patrie, en revenant en France. Et puis, si on allait au fond des choses, il était clair que je ne pourrais plus jamais revenir dans aucune patrie. Il n'y avait plus de patrie pour moi. Il n'y en aurait jamais plus. Ou alors plusieurs, ce qui reviendrait au même. Peut-on mourir, pensez-y, pour plusieurs patries à la fois ? C'est impensable. Pourtant, mourir pour la patrie est la meilleure preuve ontologique de l'existence de celle-ci. La seule, peut-être. Ça s'annulerait, toutes ces morts possibles. Le cas échéant, on ne meurt qu'une fois et pour une seule patrie. Il ne faut pas plaisanter avec ça : pas de pluralisme quant à la patrie, qui est une et indivisible, unique.

Pour ma part, je n'avais jamais songé à mourir pour la patrie. Jamais l'idée de patrie ne m'avait effleuré (mais sans doute est-ce un verbe trop léger, trop éthéré, « effleurer », pour parler de l'idée de patrie ; si elle existe, je ne pense pas qu'elle vous effleure, cette idée-là, elle doit plutôt vous abattre, vous écraser, vous renverser, je suppose), jamais, donc, cette idée ne m'était venue quand j'avais envisagé à l'occasion — plutôt fréquente, ces dernières années — la possibilité de mourir. De risquer ma vie, c'est-à-dire. L'enjeu n'en avait jamais été la patrie.

Pas de rapatriement, donc.

Mais le mot « retour » n'aurait pas tout à fait convenu non plus, malgré son apparente neutralité. Certes, d'une façon purement descriptive, on pouvait dire que j'étais retourné à mon point de départ. Mais celui-ci était occasionnel : je n'étais pas retourné chez moi. J'aurais pu être arrêté n'importe où, revenir n'importe où. Du coup, on retombait sur la figure précédente du discours, concernant le rapatriement, son improbabilité. Plus encore : étais-je vraiment retourné quelque part, ici ou ailleurs, chez moi ou n'importe où ? La certitude qu'il n'y avait pas vraiment eu de retour, que je n'en étais pas vraiment revenu, qu'une part de moi, essentielle, ne reviendrait jamais, cette certitude m'habitait parfois, renversant mon rapport au monde, à ma propre vie.

1 Sur quoi porte ce texte ?
2 Essayez d'en définir le genre.

Jean-Marie Poumeyrol

Sculptures déposées, 1985

Texte 2

Milan Kundera

L'Ignorance, roman, 2003

Éditions Gallimard

Irena, le personnage principal, est tchèque, émigrée en France ; la chute du mur de Berlin et la transformation des pays de l'ex-bloc de l'Est lui permettent d'envisager un retour à Prague.

Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (*nostalgie, nostalgia*) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : *añoranza,* disent les Espagnols ; […]

En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorar,* dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe. […]

Les Allemands utilisent rarement le mot nostalgie dans sa forme grecque et préfèrent dire *Sehnsucht* : désir de ce qui est absent ; mais la *Sehnsucht* peut viser aussi bien ce qui a été que ce qui n'a jamais été (une nouvelle aventure) et elle n'implique donc pas nécessairement l'idée d'un *nostos*. […]

C'est à l'aube de l'antique culture grecque qu'est née l'*Odyssée,* l'épopée fondatrice de la nostalgie. Soulignons-le : Ulysse, le plus grand aventurier de tous les temps, est aussi le plus grand nostalgique. Il alla (sans grand plaisir) à la guerre de Troie où il resta dix ans. Puis il se hâta de retourner à son Ithaque natale mais les intrigues des dieux prolongèrent son périple d'abord de trois années bourrées d'événements les plus fantasques, puis de sept autres années qu'il passa, otage et amant, chez la déesse Calypso qui, amoureuse, ne le laissait pas partir de son île.

Au cinquième chant de *l'Odyssée,* Ulysse lui dit : « Toute sage qu'elle est, je sais qu'auprès de toi, Pénélope serait sans grandeur ni beauté… Et pourtant le seul vœu que chaque jour je fasse est de rentrer là-bas, de voir en mon logis la journée du retour ! » Et Homère continue : « Comme Ulysse parlait, le soleil se coucha ; le crépuscule vint ; sous la voûte, au profond de la grotte, ils rentrèrent pour rester dans les bras l'un de l'autre à s'aimer. »

Rien de comparable à la vie de la pauvre émigrée qu'avait été Irena pendant longtemps. Ulysse vécut chez Calypso une vraie *dolce vita,* vie aisée, vie de joies. Pourtant, entre la *dolce vita* à l'étranger et le retour risqué à la maison, il choisit le retour. À l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour). À l'infini (car l'aventure ne prétend jamais finir), il préféra la fin (car le retour est la réconciliation avec la finitude de la vie). ◎

❶ Sur quoi porte ce texte ?
❷ Essayez d'en définir le genre.

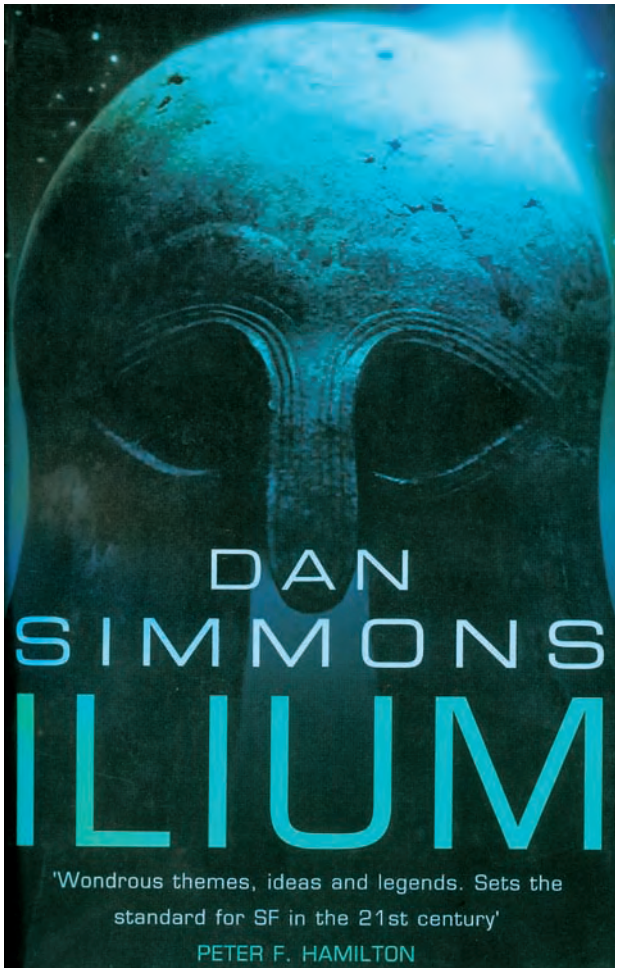
Texte 3

Dan Simmons

Ilium, 2004

Traduit de l'américain par Jean-Daniel Brèque
Éditions Robert Laffont, 2004

Ce roman de science-fiction dont voici la première page est dédié au « Wabash College – ses hommes, sa faculté et son héritage. »



Dan Simmons

Ilium, 2004

Couverture de l'édition anglaise, Orion

● L'*Iliade* d'Homère est un récit consacré à la colère d'Achille. En quoi ce texte y fait-il référence ? En quoi étonne-t-il ?

Plaine d'Ilium

La rage

Chante, ô Muse, la rage d'Achille, le fils de Pélée, meurtrier, tueurs d'hommes, promis à la mort, chante la rage qui aux Achéens coûta tant de braves et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes pleines de joie et de vie. Et tant que tu y es, ô Muse, chante la rage des dieux eux-mêmes, si capricieux et si puissants sur leur nouvel Olympe, et la rage des posthumains, bien qu'ils aient été emportés par la mort, et la rage des quelques vrais humains qui subsistent, bien qu'ils soient devenus vains et inutiles. Et pendant que tu chantes, ô Muse, chante aussi la rage de ces êtres pensants, conscients, sérieux mais pas vraiment humains, qui rêvent sous les glaces d'Europe, meurent dans les cendres sulfureuses d'Io et naissent dans les replis glacials de Ganymède.

Oh, et chante-moi, ô Muse, chante ce pauvre Hockenberry, ressuscité contre sa volonté — feu Thomas Hockenberry, Ph. D.[1], Hockenbush pour les intimes, des intimes depuis longtemps retombés en poussière sur un monde depuis longtemps abandonné. Chante *ma* rage, oui, *ma* rage, ô Muse, si petite, si insignifiante soit-elle comparée à la colère des dieux immortels, ou au courroux d'Achille, tueur de dieux.

Réflexion faite, ô Muse, ne me chante rien. Je te connais. J'ai été *ton* esclave et *ton* serviteur, ô Muse, ô incomparable salope. Et je n'ai aucune confiance en toi, ô Muse. Vraiment aucune.

Si j'accepte, à contrecœur, d'être le chœur antique de ce conte, alors c'est à moi de choisir où il commence. Il commence ici.

C'est un jour pareil à tous ceux qui se sont succédé durant les neuf ans ayant suivi ma résurrection. Je me réveille dans les baraquements de la Scholie, ce lieu de sable rouge, de ciel bleu et de grandes têtes de pierre, je reçois la convocation de la Muse, je me fais renifler par les redoutables cerbérides, j'emprunte l'escalator de cristal de la face est pour gravir à grande vitesse les vingt-six mille mètres me séparant des sommets herbus d'Olympos, et – une fois que je me suis présenté dans la villa vide de la Muse – je reçois le compte rendu de l'équipe précédente, j'enfile ma morphotenue et mon impacto-armure, je glisse le taser à ma ceinture et je me TQ dans la plaine d'Ilium[2] alors que tombe le soir. ◎

1. Ph. D : ceci correspond à notre grade de « docteur ès… ».
2. Ilium : Ilium est le nom de la cité troyenne en anglais (*cf. Iliade*)

Texte 4

Marcel Proust

Du côté de chez Swann, 1913

Dans l'épisode qui précède, le narrateur a évoqué la lecture que sa mère lui faisait de *François le Champi* de George Sand, roman qui met en scène une jeune femme appelée Madeleine. Il en vient ensuite à rapporter un souvenir plus récent, presque une anecdote : le goût d'une madeleine trempée dans du thé…

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques[1]. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée de thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. ◎

1. Coquille de Saint-Jacques : il s'agit du symbole des pèlerins de Compostelle, ville espagnole où se trouve le tombeau de saint Jacques le Majeur.

❶ Dégagez la structure* de ce texte.

❷ Essayez d'en définir le genre.

❶ Comparez les textes de Jorge Semprùn et de Milan Kundera : sur quels termes portent-ils ? pourquoi ?

❷ Comparez les textes de Milan Kundera et de Dan Simmons.

❸ Montrez comment ces quatre textes peuvent être considérés comme des interrogations sur le pèlerinage.

Vers le bac

❹ Commentez le texte de Marcel Proust en vous aidant du parcours suivant :
a) dégagez la portée philosophique de ce texte et les enjeux de la réflexion ;
b) montrez comment la conquête du souvenir est rendue par la composition du texte.

❺ Dissertation : pourquoi le thème du temps est-il une composante essentielle de tout récit ?

❻ Écriture d'invention : relisez attentivement le texte de Milan Kundera, choisissez une notion dont vous rechercherez la traduction dans différentes langues et articulez votre analyse sur le récit d'une anecdote que vous effectuerez soit à la première personne du singulier, soit à la troisième personne du singulier (auquel cas, vous donnerez tous renseignements utiles sur les personnages mis en œuvre).

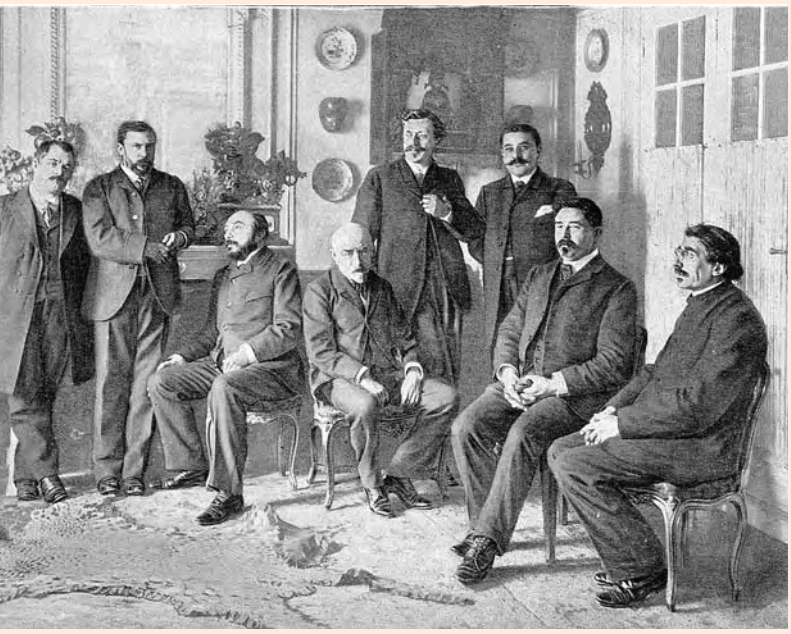
Le roman

Définition

Écrire un roman, c'est d'abord écrire en roman, et non en latin. Cela ne fait pas une définition. De fait, le roman est un genre tout autant informe que protéiforme. Œuvre de fiction, il est souvent historique et réaliste. Rédigé en prose, il évoque parfois la poésie. Aux antipodes du théâtre, il propose pourtant des dialogues entre personnages. Somme toute, le roman raconte des histoires souvent fictives, parfois véridiques, qui distraient ou qui édifient.

Historique

Le roman naît, en France, au XII^e siècle avec le cycle de la Table Ronde de Chrétien de Troyes. Il se développe surtout au XVII^e siècle où il vise un public féminin auquel il raconte les affres de l'amour. On le parodie, et il se charge de toute une satire sociale (voir *Le Roman comique* de Scarron). Avec *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette (1678) s'ouvre une période qui voue le roman à l'analyse psychologique.



Académie Goncourt

L'Illustration, 17 janvier 1903

Le roman acquiert ses lettres de noblesse au XIX^e siècle grâce à des écrivains soucieux de faire œuvre historique, voire scientifique, tels Balzac qui se veut « l'archéologue » de son temps, ou Zola qui prend pour modèle les sciences naturelles. On privilégie alors le « roman de formation » qui raconte le progressif désenchantement d'un jeune homme rempli d'illusions et d'ambitions.

Au XX^e siècle, le genre domine en se diversifiant : roman noir, roman policier, science-fiction… On s'aventure sur de nouvelles voies d'*Ulysse* de Joyce au Nouveau Roman de Butor ou de Robbe-Grillet. Aujourd'hui, on emploie moins souvent le mot « roman » pour lui préférer celui plus vague encore de « récit ».

Quelques caractéristiques du récit

Le narrateur et le « narrataire »

Un récit suppose un narrateur*. Parfois discret, il donne l'impression que les faits sont présentés objectivement. Parfois bel et bien présent, il est identifiable et figure parmi les personnages. Parfois enfin, il apparaît seulement par la manière dont il juge ses personnages : avec sympathie, compassion ou encore avec ironie.

De même un récit s'adresse toujours à quelqu'un (un narrataire*, un lecteur) sur lequel il produit un effet. S'il informe et décrit, le récit transforme la connaissance que le lecteur a du monde. Mais si le narrateur exprime un point de vue, il vise alors à former le jugement du lecteur. En ce sens, le roman se rapproche parfois de la fable* : il instruit tout autant qu'il plaît.

Les personnages

Fictifs ou historiques, les personnages sont une des composantes essentielles d'un récit. Leur destin suscite l'intérêt du lecteur qui peut s'identifier à eux. Il arrive souvent que le nom d'un personnage serve de titre au roman, on parle alors de personnage éponyme* (Emma Bovary pour *Madame Bovary* de Flaubert). Les relations et les rapports de force qui lient les personnages constituent une partie importante de l'intrigue.

La dimension psychologique des personnages est un des principes fondateurs du genre. Le narrateur pénètre les consciences et explique ainsi les comportements.

Le temps

Un roman rend très souvent compte d'une durée : le temps d'une journée (*Mrs Dalloway* de Virginia Woolf), le temps d'une crise (*La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette), le temps d'une vie entière (*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust)…

Il s'agit à la fois pour l'auteur de jouer entre des instants fugaces, dont l'écriture doit saisir tant la brièveté que l'intensité, et des périodes plus ou moins longues où la vie semble se répéter : il est souvent révélateur de mettre en regard la durée réelle et le nombre de pages qui lui sont consacrées.

Le genre de la nouvelle se caractérise par la rapidité du rythme de la narration et par l'extrême brieveté du dénouement, qui joue souvent *a contrario* des attentes du lecteur, alors que le roman semble aller vers une fin inéluctable.

Le parti pris narratif

L'auteur ne peut présenter tous les faits, il est obligé de choisir certains éléments et d'en passer d'autres sous silence (on parle d'ellipse de la narration*). Par ailleurs, il peut organiser son œuvre selon l'ordre chronologique, ou selon une autre logique qui souligne les causes et leurs effets, les contradictions, ou encore les parallélismes.

Si l'auteur met en évidence ce qui structure son récit, il en souligne ainsi la cohérence ; il peut aussi procéder par montage, par collage, et laisser au lecteur le soin de reconstituer les relations entre les différents éléments du récit. Lorsque Georges Perec présente dans *La Vie mode d'emploi, romans* (1978) le destin de plusieurs personnages, le lecteur est mis face aux morceaux d'un puzzle à reconstituer.

Réalisme et naturalisme

Le réalisme

Le mot apparaît pour la première fois en 1826 dans la revue *Mercure de France* et désigne la « littérature du vrai ». Les réalistes se sont donné pour tâche de rendre compte du réel tel qu'il est, sans se focaliser sur le beau, le noble, le moral. Honoré de Balzac se voulait le « secrétaire des mœurs de son temps » et affichait l'ambitieux programme de « faire concurrence à l'État-civil » en présentant tous les types humains qui composent la société de la Restauration (1816-1830) et de la monarchie de Juillet (1830-1848). Il concevait alors le projet, resté inachevé, de la *Comédie humaine* qui décrit l'ensemble des groupes sociaux de la première partie du XIXe siècle.

Décrire pour restituer le réel

La description est essentielle à l'esthétique réaliste, car elle est le moyen d'établir des portraits tant physiques que psychologiques. Mais la description des lieux se justifie aussi par la « théorie des milieux », apparue au XIXe siècle qui met en évidence l'influence du milieu, du cadre de vie, sur les personnages et leurs comportements et dirige l'élaboration des intrigues.

Stendhal
Le Rouge et le Noir, 1830

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupi et le bourbier se former. ◎

Guy de Maupassant
Pierre et Jean
Préface de 1887, intitulée « Le Roman »

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient […].
Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.
J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. ◎

Réalisme et documentaires

On parle souvent de réalisme de façon quelque peu impropre pour caractériser des œuvres dont la visée est documentaire ou qui accordent une attention toute particulière aux objets et à l'espace dans lequel ils s'inscrivent. Ce fut une des tendances du Nouveau Roman* que de procéder à d'infinies opérations de comptage et de prises de mesure.

Le naturalisme

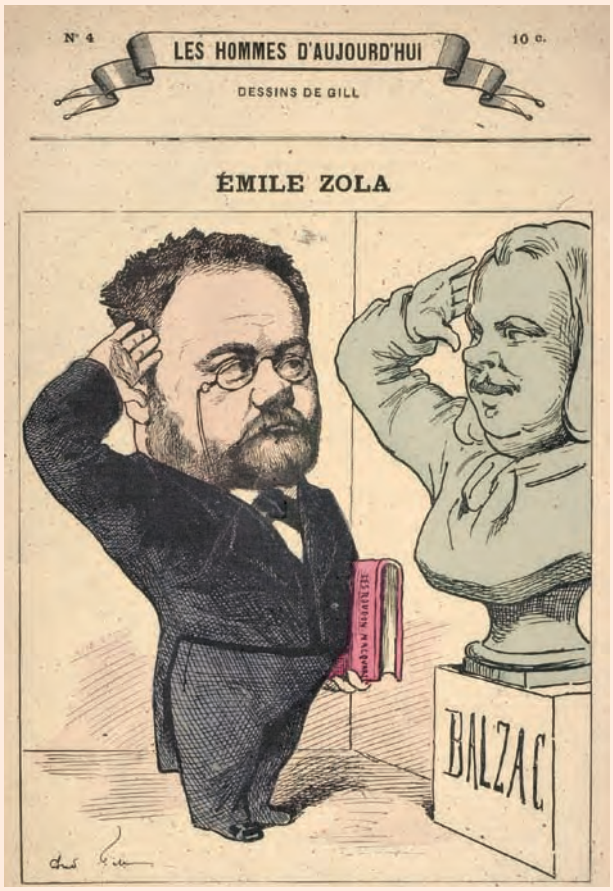
Le courant naturaliste a son heure de gloire à la fin du XIXe siècle avec des auteurs comme les frères Goncourt, Émile Zola ou Guy de Maupassant. Il n'hésite pas à reconnaître ce qu'il doit à Balzac qui sert autant de modèle que de repoussoir. Émile Zola écrit dans ses *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart* : « J'échapperai ainsi à l'imitation de Balzac qui a tout un monde dans ses livres — Mes livres seront de simples procès-verbaux. »

L'analyse rigoureuse des milieux sociaux

Le naturalisme se veut scientifique, il tient son nom du modèle qu'il se donne, les sciences naturelles, qui ont vocation à observer la nature, établir des classifications, analyser l'influence du milieu sur les comportements, élucider les phénomènes liés à l'hérédité. Zola choisit pour titre de sa grande saga des Rougon-Macquart : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire.* En 1880, il publie *Le Roman expérimental,* dans lequel il explique sa conception de la littérature et fait clairement référence à *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard.

L'émergence du peuple en littérature

Alors que les romans des réalistes explorent le champ de la société française dans son ensemble, les naturalistes s'intéressent tout particulièrement au peuple, aux basses classes, dont ils décrivent les souffrances, les passions, mais aussi le langage. Zola n'hésite pas à donner la parole à des personnages dont ni la syntaxe ni le vocabulaire ne correspondent aux canons académiques. Sa volonté d'objectivité, de transparence, s'exprime ainsi dans l'emploi du discours indirect libre. Barbey d'Aurevilly accuse ainsi Zola de se vautrer dans le ruisseau, et de le salir.



André Gill

Zola salue Balzac, 1878

Repères

1830 — Stendhal, *Le Rouge et le Noir, chronique de 1830*

1835 — Balzac, *Le Père Goriot*

1837 — Dickens, *Oliver Twist*

1857 — Flaubert, *Madame Bovary*

1877 — Zola, *L'Assommoir*

MÉTHODE

Exploiter des informations

Réunir la documentation

Les corpus proposés dans le manuel donnent un ensemble d'extraits représentatifs des différents genres et des principaux courants littéraires. Les pages « Le genre » et « Histoire littéraire » fournissent des repères théoriques et proposent des pistes pour élargir la recherche d'information (citations, repères chronologiques).

De nombreuses sources apportent des connaissances complémentaires :
– les œuvres d'auteurs évoquées dans les chapitres ;
– les encyclopédies (traditionnelles ou électroniques) ;
– les « documents d'accompagnement » des programmes, publiés par le CNDP (www.eduscol.education.fr) : ils aident à saisir la logique des programmes.
– les ouvrages parascolaires qui font le point sur tel ou tel aspect ;
– les annales de sujets corrigés ;
– les sites Internet d'enseignants sur les serveurs académiques, etc.

Sélectionner et hiérarchiser les informations

• De façon générale et contrairement à une idée reçue, il ne faut pas seulement sélectionner l'essentiel, il faut aussi tirer parti des informations qui ont particulièrement frappé : anecdotes piquantes, citations marquantes, passages émouvants…

• Pour un sujet précis : il faut relire l'ensemble des documents dont on dispose en surlignant ce qui correspond au sujet.

Par exemple, pour un sujet de dissertation portant sur la dimension protéiforme du roman, on repérera :
– tout ce qui concerne les invariants*, les scènes attendues ;
– les textes qui sont aux frontières de différents genres (voir le Corpus 2 et chapitres 2 « Portraits » et « 5 « Récits de vie »).

• Les informations retenues doivent être organisées et hiérarchisées : on part des évidences pour affiner la réflexion en insistant sur ce qui est paradoxal, étonnant.

Mémoriser

Une bonne sélection des informations facilite leur mémorisation : on se souvient mieux de ce qui marque. Il faut aussi apprendre par cœur : c'est le seul moyen pour exploiter le travail effectué en cours d'année. C'est aussi une façon d'intégrer des tournures de phrases élégantes que l'on peut ensuite réutiliser « naturellement ».

Exploiter ses connaissances

Pour le commentaire de texte. Commenter un texte, c'est le situer par rapport à un genre, au contexte culturel, voire au mouvement littéraire dans lequel il s'inscrit. Le texte s'explique aussi par la biographie de l'auteur et les conditions de production imposées par le système d'édition choisi.

Les connaissances acquises sur les genres et en histoire littéraire doivent permettre de lire sans difficulté les types de texte proposés au bac. Les conditions de production sont souvent précisées dans les chapeaux (par exemple, un texte paru en feuilleton dans un journal présente un découpage régulier avec des péripéties et des rebondissements). On acquiert régulièrement des connaissances sur les biographies d'auteur en consultant l'index qui figure en fin de manuel et des encyclopédies.

Les caractéristiques du style d'un écrivain se dégagent par comparaison (avec les autres textes du corpus ou avec les textes du même genre et de la même période que l'on connaît).

Pour la dissertation. C'est le cas de figure le plus simple : les dissertations sont toutes centrées sur les genres au programme ; il suffit donc de sélectionner ses connaissances en fonction du sujet. Il faut ensuite les organiser en un développement argumenté.

Pour l'écriture d'invention. Dans la majorité des cas, le sujet impose de s'inscrire dans un genre précis en tenant compte des contraintes que ce genre impose. Il faut les récapituler avant de se mettre au travail. Plus on a de modèles en tête, plus il est facile d'écrire et de trouver ses mots.

Un vocabulaire varié est absolument nécessaire à l'expression d'une pensée nuancée : il sera utile de mémoriser les nuanciers qui figurent dans chaque chapitre et d'en concevoir d'autres, tous azimuts.

Exercices

❶ Recherchez dans ce chapitre des exemples précis d'écriture « réaliste ».

❷ Recherchez, dans le manuel, différents textes de Balzac, rédigez une fiche concernant cet auteur en complétant la biographie fournie en index. Faites-y figurer des citations qui vous semblent essentielles. Même travail pour Victor Hugo.

❸ Recherchez dans les romans que vous avez lus d'autres scènes de premières rencontres : faites-vous une anthologie* des textes que vous aurez recueillis. Même travail pour les scènes relatant la mort du héros ou de l'héroïne.

❹ Recherchez des renseignements sur le roman courtois puis analysez cet extrait d'*Yvain, le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes.

> Arthur le bon roi de Bretagne dont la vaillance nous enseigne à être preux et courtois, tenait une très riche cour en la fête de la Pentecôte. C'était à Carduel, en Galles. Après manger, dedans les salles les chevaliers s'assemblèrent là où les avaient appelés les dames et les demoiselles. Les uns contaient des nouvelles, les autres parlaient de l'amour, de ses angoisses et ses douleurs et des grands biens que reçurent souvent les disciples de son ordre qui était alors riche et doux. Mais presque tous l'ont délaissé et Amour en fut abaissé car ceux qui aimaient voulaient être appelés courtois et preux, hommes généreux, hommes d'honneur. Aujourd'hui Amour est tourné en fable : ceux qui l'ignorent disent qu'ils aiment mais ils mentent. Ils se vantent d'être amoureux mais ce droit-là ils ne l'ont point car ce n'est que fable et mensonge.

« Nature » et fonction

Toute analyse grammaticale et stylistique repose sur la distinction entre la « nature » d'un mot, c'est-à-dire la « catégorie » dont il relève et sa fonction dans une phrase précise.

La « nature »

Pour déterminer la nature d'un mot on peut recourir à trois types de critères.

Les critères sémantiques (le sens du mot)

Le **nom** ou substantif désigne des êtres animés (l'homme, le singe, le rhinocéros…), des choses (la baguette, la porte…), des qualités (la bonté, la beauté…).
Le **pronom** représente un groupe nominal (*il, elle, le, lui*) ou désigne celui qui parle (*je, moi*) ou encore celui à qui l'on parle (*vous, tu, toi*).
Les **adjectifs qualificatifs** indiquent une caractéristique du nom qu'il qualifie (manière d'être, aspect d'une personne ou d'une chose : *irascible, étonnante…*).
Le **verbe** traduit le déroulement d'une action (s'élever, atterrir…) ou l'état d'un être ou d'une chose (être).
L'**adverbe** apporte une information sur un adjectif qualificatif ou un verbe : il exprime une circonstance de temps (*toujours*), de lieu (*ici*), de manière (*intelligemment*), etc.

Les critères morphologiques

Les noms ont un genre presque toujours fixe (féminin ou masculin), ils varient en nombre (sont suivis de *-s* ou *-x* au pluriel). Les adjectifs qualificatifs sont variables en genre et en nombre (*beau, beaux, belle, belles*).
Les verbes se conjuguent selon la personne, le nombre, le temps, le mode, la voix. Les adverbes sont presque toujours invariables : ainsi les adverbes de manière sont souvent construits avec le suffixe *-ment* greffé sur le féminin de l'adjectif (car -ment vient d'un mot latin féminin qui signifie « esprit » : l'adverbe *courageusement* était la traduction de « avec un esprit courageux »).

Les critères syntaxiques

Certains mots ont des places privilégiées dans la phrase : le verbe en est généralement le « noyau » et occupe une place centrale (après le sujet et avant les compléments), les déterminants (comme les articles, les adjectifs démonstratifs, possessifs, indéfinis…) déterminent et précèdent généralement le nom.

La fonction

Les mots jouent des rôles spécifiques dans l'organisation d'ensemble de la phrase. Ils y sont toujours en « relation » les uns avec les autres : la syntaxe étudie la façon dont ils se combinent entre eux (ordre, accord éventuel…). Ainsi un adjectif dont la fonction est « attribut » est toujours « attribut » d'un nom ou d'un pronom (sujet ou complément d'objet).
Certaines fonctions sont dévolues à certaines classes de mots : un adverbe peut difficilement être le sujet d'une phrase ; cependant, la nature du mot n'impose pas une fonction unique : un nom peut être employé en position de sujet, de complément d'objet, de complément circonstanciel.

La lune se lève dans le ciel (*lune* est sujet). *J'ai posé la lune dans le ciel* (*lune* est complément d'objet direct). *C'est décidé : je pars sur la lune* (*sur la lune* est complément circonstanciel de lieu).

Pour l'étude des textes

Les notions de nature et de fonction sont essentielles pour toute étude de texte : l'observation d'une récurrence* est significative. Par exemple, la présence de nombreux adjectifs est souvent la marque d'une volonté de précision dans la description. Des formulations à la voix passive avec toujours le même sujet sont généralement le signe de la faiblesse, de la passivité du personnage en position de sujet (celui qui, à la voix passive, « subit » l'action).

Exercices

❶ Voici le début de *Jacques le fataliste* de Denis Diderot (1778-1780).

> Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici bas était écrit là-haut.

– Quelle est la nature de *ils* ? Quelle est habituellement sa fonction ? En quoi son emploi est-il ici déconcertant ?
– Quelle est la nature de *on* ? Qui peut-il désigner ici ?
– Comment le lecteur est-il pris à parti dès le début du roman ?
– Recherchez le « prologue » de *Gargantua* et le début de *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne. Montrez comment ces deux textes et cet extrait de *Jacques le fataliste* sont apparentés.

❷

> Alors M. Ricard fut porté dans son lit, encore conscient mais incapable de surmonter l'impuissante fureur qui l'avait envahi dès le début du banquet. Il voyait bien que ses pires ennemis étaient là, qu'ils se payaient sa tête et souillaient à plaisir son repaire de vieux célibataire en train de rater son second mariage. Mais il se laissait habiller d'une vieille chemise trop courte. Et Suzy, réalisant que la nuit de noces n'aurait pas lieu, vidait un reste de champagne, sans qu'on pût deviner si c'était la joie ou le dépit qu'elle noyait ainsi sous les yeux de ses parents. On la coucha dans le lit conjugal, où elle se mit à se débattre sous le crucifix affolé, tandis que la présidente de la Croix-Rouge se vengeait en montant la garde auprès du couple terrassé, et brandissait le bébé hurlant, de manière à étouffer les cris de rage de l'entrepreneur, si bien qu'on n'entendit pas la fin du cantique entonné par M. Ernest dans une flambée fanatique suscitée par sa femme, soit pour sauver la face, soit pour provoquer quelque protestante riposte de M. Ricard qui achèverait de le ridiculiser.
>
> *Nedjma,* Kateb Yacine, 1956. © Éditions du Seuil.

– Donnez la nature et la fonction de *affolé*, quel problème cela pose-t-il ? En quoi ce terme donne-t-il le rythme de la dernière phrase ?
– Recherchez dans d'autres romans des scènes de nuit de noce et comparez-les à cet extrait.

Lexique

Vocabulaire de l'étude littéraire : la structure

Le mot *structure* désigne la manière dont un ensemble est composé, ce qui lui permet de « se tenir ».

Au niveau de la phrase, les structures extrêmement simples sont aussi rares en littérature que les structures excessivement complexes : les deux méritent l'attention.

Au niveau d'un extrait, on étudie le « mouvement », la manière dont on passe progressivement d'un point à un autre. On peut s'appuyer sur les paragraphes, mais aussi sur les effets de reprise (à l'identique, ou au contraire avec une variation).

Au niveau d'une œuvre, le découpage peut être visible (prologue* ou préambule* qui débutent l'œuvre, parties et chapitres, épilogue* ou conclusion) ou plus discret. Les péripéties* marquent des changements subits de situation ; elles interviennent souvent en fin de chapitre, en particulier dans le roman-feuilleton qui doit ménager du suspense.

Certaines structures sont récurrentes :
– progression linéaire qui suit la chronologie ;
– « prolepse narrative* » ou anticipation sur la fin, puis retour en arrière ;
– jeu d'alternance entre le récit et les explications ;
– montage complexe qui juxtapose des fragments…

Du latin au français

LECTEUR

↓

Du latin *lego* : « lire », mais aussi « cueillir, recueillir, choisir ».

↓

L'acte de lire est, dès l'étymologie, caractérisé par la liberté du lecteur qui retient ce qu'il considère comme l'essentiel.

↓

Apprendre à lire, c'est apprendre à trier, à recueillir le bon grain et à se débarrasser de l'ivraie.

Une notion : la parodie

Le mot vient du grec *para,* « à côté », « contre » et *odos* qui signifie « chant ». Le composant *para* est intéressant : la parodie est à la fois « à côté, proche » du texte (ou plus généralement de l'œuvre, voire de la personne) qu'elle imite et « contre », dans la mesure où elle imite pour se moquer, pour dénoncer.

Pour parodier, il faut donc bien connaître son modèle, et que tous les lecteurs ou auditeurs puissent le reconnaître. Toute parodie est éphémère : elle perd son efficacité dès que sa cible tombe dans l'oubli.

Entrevoir : voir indistinctement ou très rapidement.

Apercevoir : voir de façon rapide, sans avoir le temps de regarder attentivement.

Voir : percevoir des images avec les yeux.

Remarquer : distinguer plus particulièrement, avoir la vue arrêtée par quelque chose ou quelqu'un d'intéressant.

Consulter : regarder un livre ou un journal pour y chercher des renseignements, mais sans le lire dans son intégralité.

Un *tapis-franc,* en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.
Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un *ogre,* ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une *ogresse,* tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne ; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent.
Un crime a-t-il été commis, la police jette, si cela se peut dire, son filet dans cette fange ; presque toujours elle y prend les coupables.
Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes ; s'il y consent, il pénètrera dans des régions horribles, inconnues ; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais. ◎

Eugène Sue
Les Mystères de Paris,
1842
Chapitre I :
« Le Tapis-franc »

Exercices

❶ Comment interprétez-vous l'importance accordée par Eugène Sue à l'argot ? (Voir le texte ci-dessus.)

❷ Voici le début de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* de Georges Perec (1966).

> C'était un mec, il s'appelait Karamanlis, ou quelque chose comme ça ; Karawo ? Karawasch ? Karacouvé ? Enfin bref, Karatruc. En tout cas, un nom peu banal, un nom qui vous disait quelque chose, qu'on n'oubliait pas facilement.
> Ç'aurait pu être un abstrait arménien de l'École de Paris, un catcheur bulgare, une grosse légume de Macédoine, enfin un type de ces coins-là, un Balkanique, un Yoghourtophage, un Slavophile, un Turc.
> Mais, pour l'heure, c'était bel et bien un militaire, deuxième classe dans un régiment du Train, à Vincennes, depuis quatorze mois.

– Recherchez des renseignements sur l'auteur et sur le groupe de l'OuLiPo* (Ouvroir de Littérature Potentielle).
– Montrez en quoi ce début de roman est déconcertant.

le « Nuancier » : C'est à voir !

Regarder : étymologiquement « prendre garde » ; faire attention pour bien voir.

Observer : considérer avec attention pour mieux connaître.

Examiner : observer avec attention, avec réflexion et sans doute avec la volonté de juger, de faire passer un examen.

Inspecter : examiner pour surveiller, contrôler.

Dévisager : regarder une personne avec insistance, en la fixant et en l'évaluant du regard.

Toiser : à l'origine, « regarder pour évaluer la longueur (en toise) et surtout la valeur ». Aujourd'hui, regarder en jugeant de façon méprisante.

Scruter : (du latin *scrutari* « fouiller ») examiner avec une extrême attention pour découvrir les secrets.

Admirer : regarder en s'étonnant de la beauté, s'extasier devant elle.

Contempler : considérer attentivement, s'absorber, s'oublier dans une observation qui ravit.

Exercices

❸ Voici la première page de *Gueule de pierre* de Raymond Queneau (1934).

> Drôle de vie, la vie de poisson !… Je n'ai jamais pu comprendre comment on pouvait vivre comme cela. L'existence de la Vie sous cette forme m'inquiète bien au-delà de tout autre sujet d'alarme que peut m'imposer le Monde. Un Aquarium représente pour moi toute une série d'énigmes lancinantes, de tenailles rougies au feu. Cet après-midi, je suis allé voir Celui dont s'enorgueillit le Jardin Zoologique de la Ville Étrangère. J'y restai, bouleversé, jusqu'à ce que les fonctionnaires m'en chassent.
>
> La condition de prisonnier accentue encore plus l'étrangeté de cette vie. Je remarquai un de ces animaux strié de noir, nageant de long en large avec une parfaite régularité. Comme ces bêtes ne dorment pas, telle est du moins mon opinion, je suppose donc qu'à cette heure tardive à laquelle j'écris maintenant, mon bonhomme nage encore en large et en long, toujours aussi radicalement inoccupé. Pour « manger » même, il n'a pas besoin de s'arrêter, non plus que pour se « reproduire ». Cette dernière activité se passe, dit-on, d'une façon si impersonnelle qu'il n'est évidemment pas besoin pour s'y livrer de cesser de battre des nageoires.
>
> Alors à quoi pense-t-il mon poisson ? Bien entendu, je ne lui demande pas de réfléchir, de se livrer à une activité logique, de construire des syllogismes et de réfuter des sophismes ; non, bien entendu. Mais par exemple ne regarde-t-il donc jamais ce qui se passe de l'autre côté de la vitre épaisse qui le sépare du monde humain ? De l'avis de tous, la réponse est : non, le poisson ne pense pas, sa vie intellectuelle se réduit au néant. C'est cela que je trouve atroce. Il n'est pas possible d'avoir de rapports *humains* avec un poisson.

– Définissez le rôle du narrateur*.
– Analysez la composition de cet extrait.
– Comment l'écrivain réussit-il à susciter l'intérêt du lecteur ?
– Réécrivez une des parties du texte en en développant des aspects, de façon à renforcer la dimension parodique*.

❹ Honoré de Balzac défend ainsi son droit à la description :

> « Il existe à Douai dans la rue de Paris une maison dont la physionomie, les dispositions intérieures et les détails ont, plus que ceux d'aucun autre logis, gardé le caractère des vieilles constructions flamandes, si naïvement appropriées aux mœurs patriarcales de ce bon pays ; mais avant de la décrire, peut-être faut-il établir dans l'intérêt des écrivains la nécessité de ces préparations didactiques contre lesquelles protestent certaines personnes ignorantes et voraces qui voudraient des émotions sans en subir les principes générateurs, la fleur sans la graine, l'enfant sans la gestation. »
>
> *La Recherche de l'Absolu,* 1834, première page.

– Choisissez dans un roman que vous avez lu dans son intégralité une page de description dont vous montrerez la « nécessité ».

❺ *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (1865) débute ainsi :

> « Alice commençait à se sentir très lasse de rester assise à côté de sa sœur, sur le talus, et de n'avoir rien à faire : une fois ou deux, elle avait jeté un coup d'œil sur le livre que sa sœur lisait, mais il ne contenait ni images ni conversations, et, se disait Alice, à quoi peut bien servir un livre où il n'y a ni images ni conversations ? »
> (Traduction de Jacques Papy).

– Êtes-vous du même avis qu'Alice ?

Sur le vif

Émile Ajar (Romain Gary)

Pseudo, 1976

© Éditions Mercure de France

Écoutez, Pavlowitch, ne nous faites pas chier. Les psychiatres, c'est nous. Ça suffit, comme abjection. Écrivez. Un peu plus, un peu moins… ça vous évacuera. Et puis assez de calomnies. On a quand même eu Beethoven et Mozart.

– Oui, mais Beethoven et Mozart, ça peut encore faire deux cents millions de morts, si les Chinois se mettent contre, et s'il faut les défendre, ces deux-là.

– N'ergotez pas sur les détails. Vous ne pouvez pas passer votre vie à aller de clinique en clinique, la Sécurité sociale et votre Tonton en ont ras le bol. Écrivez, personne ne vous en voudra, parce que vous êtes reconnu comme dingue depuis que vous vous êtes mis à appeler police-secours à chaque jour qui se lève.

– Qu'est-ce que ça prouve ? Il y a dans le monde des millions de gens qui appellent au secours à chaque jour qui se lève.

– Allons, allons. Les fous, oui. Il y a surtout des millions de gens qui gardent le silence parce qu'ils ont toute leur raison et ils savent que ce n'est pas la peine d'appeler au secours. Que c'est même dangereux, il y aurait des représailles.

Je me suis tu. C'est vrai que j'ai ce petit problème. Chaque fois qu'un jour nouveau se pointe, j'ouvre la fenêtre et j'appelle au secours. Je saute sur le téléphone, j'appelle la Croix-Rouge, le Secours Catholique, le Grand Rabbin de France, le petit, les Nations unies, Ulla notre Mère à tous, mais comme ils sont parfaitement au courant, qu'ils voient de leurs propres yeux qu'un jour nouveau se lève et qu'ils prennent même leur petit déjeuner pour cette raison, je me heurte au quotidien familier, et c'est le bide.

Alors, je deviens un python, une souris blanche, un bon chien, n'importe quoi pour prouver que je n'ai aucun rapport. D'où internement et thérapeutique, en vue de normalisation. Je persévère, je saute ailleurs, je me débine. Cendrier, coupe-papier, objet inanimé. N'importe quoi de non coupable. Vous appelez ça folie, vous ? Pas moi. J'appelle ça légitime défense. ◎

Edvard Munch

Autoportrait, le Somnambule 1939

Oslo, musée Munch

VARIATIONS

Lectures étrangères

Don Quichotte est inséparable de l'Espagne qui l'a vu naître et des moulins contre lesquels il se jette. Très vite toutefois le roman de Cervantès (1547-1616) a acquis une dimension universelle. Les épisodes comiques et ridicules composent le portrait d'un homme dont les rêves de chevalerie révèlent l'identité problématique et la folie.

Texte 1

Miguel de Cervantès

L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche, 1605

Traduit de l'espagnol par Claude Allaigre, Jean Canavaggio et Michel Moner

Or il faut savoir que notre gentilhomme, dans les moments où il était oisif — c'est-à-dire le plus clair de l'année —, s'adonnait à lire des livres de chevalerie, avec tant de goût et de plaisir qu'il en oublia presque entièrement l'exercice de la chasse et même l'administration de ses biens ; et sa curiosité et son extravagance en arrivèrent à un tel point qu'il vendit maints arpents de labour pour acheter, afin de les lire, des livres de chevalerie ; en sorte qu'il en apporta chez lui autant qu'il put s'en procurer ; et, entre tous, aucun ne lui semblait si beau que ceux que composa le fameux Feliciano de Silva, car la clarté de leur prose et l'enchevêtrement de leur propos étaient perles à ses yeux ; et plus encore quand il venait à lire ces déclarations et cartels de défi où il trouvait en maints endroits écrits : « La raison de la déraison qui à ma raison est faite, de telle sorte affaiblie ma raison qu'avec raison je me plains de votre beauté. » […]

En conséquence, l'esprit désormais perdu, il en arriva à la plus étrange pensée où tomba jamais fol au monde, qui fut qu'il lui parut convenable et nécessaire, tant pour l'accroissement de son honneur que pour le service de sa république, de se faire chevalier errant et de s'en aller de par le monde, avec ses armes et son cheval pour chercher les aventures et s'exercer en tout ce qu'il avait lu que s'exerçaient les chevaliers errants, remédiant à toute espèce d'injures et s'exposant à des dangers et des périls propres à lui valoir, en y mettant fin, éternel renom et gloire. ◎

Don Quichotte (Jean Rochefort) sur son destrier Rossinante

Lost in la Mancha, Film de Keith Fulton et Louis Pepe, 2003

Texte 2

Miguel de Cervantès

L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche, 1605

Traduit de l'espagnol par Claude Allaigre, Jean Canavaggio et Michel Moner

Il y avait par hasard à la porte deux filles encore jeunes, de celles qu'on appelle de joie. Elles s'en allaient à Séville avec des muletiers qui, ce soir-là, s'étaient décidés à faire étape à l'auberge ; et comme tout ce que notre aventurier pensait, voyait ou imaginait lui semblait être fait et se passer à la façon de ce qu'il avait lu, dès qu'il vit l'auberge, il se représenta que c'était un château, avec ses quatre tours et ses chapiteaux d'argent bruni, sans oublier son pont-levis et son fossé creux, avec tous les accessoires que l'on dépeint en de semblables châteaux. Il s'approcha de l'auberge qui lui paraissait être un château et parvenu à peu de distance, il retint la bride à Rossinante[1], attendant que quelque nain se mît aux créneaux pour donner, avec son cor, le signal qu'un chevalier arrivait au château. Mais, voyant que l'on tardait et que Rossinante avait hâte d'arriver à l'écurie, il s'approcha de la porte de l'auberge et vit les deux filles perdues qui se trouvaient là : elles lui parurent deux belles demoiselles ou deux gracieuses dames qui se récréaient à la porte du château. Le hasard voulut qu'en cet instant arrivât un porcher qui ramenait des chaumes un troupeau de cochons – car, sauf excuse, c'est ainsi qu'ils se nomment ; il sonna de son cor, puisqu'à ce signal les porcs se rassemblent ; et, aussitôt, don Quichotte se représenta ce qu'il désirait : c'est-à-dire qu'un nain donnait le signal de sa venue ; aussi transporté de joie, s'approcha-t-il de l'auberge et des dames. ◎

Comparons

Gustave Flaubert

Madame Bovary, 1857

Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salles des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir.

❶ Les premiers lecteurs de *Don Quichotte* riaient aux éclats en découvrant les aventures du « chevalier à la triste figure ». Ces extraits vous permettent-ils de comprendre ces réactions ?

❷ Les traducteurs ont conservé le style et la syntaxe complexe de Cervantès. Quel effet cela produit-il ?

❸ Peut-on parler de don Quichotte au féminin à propos de l'héroïne de Flaubert ?

VARIATIONS

Restituer l'instant

Véritable défi pour le romancier, le peintre ou le photographe, la fugacité de l'instant semble impossible à saisir.

Le mouvement de la balançoire

Le mouvement de la balançoire fait figure de provocation. Quel instant choisir ? celui de l'ascension ? le moment incertain où l'on atteint le ciel ? le vertige de la chute ? Quel point de vue choisir ? celui de la jeune femme grisée par le mouvement ? celui de l'œil grivois qui cherche les secrets d'une jupe entreouverte ? celui du spectateur qui observe la scène ?

Texte 1

Guy de Maupassant

Une partie de campagne, 1886-1890

Parmi les *Contes grivois* (1886-1890) figure *Une partie de campagne* : la famille Dufour au complet fait une excursion sur les bords de la Seine par un beau dimanche d'été.

Leopold Schmutzler ⓘ

La joie du printemps, 1901

Archiv für Kunst & Geschichte

Les hommes, ayant retiré leurs redingotes, se lavèrent les mains dans un seau d'eau, puis rejoignirent leurs dames installées déjà sur les escarpolettes.

Mlle Dufour essayait de se balancer debout, toute seule, sans parvenir à se donner un élan suffisant. C'était une belle fille de dix-huit à vingt ans ; une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens. Grande, mince de taille et large des hanches, elle avait la peau très brune, les yeux très grands, les cheveux très noirs. Sa robe dessinait nettement les plénitudes fermes de sa chair qu'accentuaient encore les efforts des reins qu'elle faisait pour s'enlever. Ses bras tendus tenaient les cordes au-dessus de sa tête, de sorte que sa poitrine se dressait, sans une secousse, à chaque impulsion qu'elle donnait. Son chapeau, emporté par un coup de vent, était tombé derrière elle ; et l'escarpolette peu à peu se lançait, montrant à chaque retour ses jambes fines jusqu'au genou, et jetant à la figure des deux hommes, qui la regardaient en riant, l'air de ses jupes, plus capiteux que les vapeurs du vin.

Assise sur l'autre balançoire, Mme Dufour gémissait d'une façon monotone et continue : « Cyprien, viens me pousser ; viens donc me pousser, Cyprien ! » À la fin, il y alla et, ayant retroussé les manches de sa chemise, comme avant d'entreprendre un travail, il mit sa femme en mouvement avec une peine infinie.

Cramponnée aux cordes, elle tenait ses jambes droites, pour ne point rencontrer le sol, et elle jouissait d'être étourdie par le va-et-vient de la machine. Ses formes, secouées, tremblotaient continuellement comme de la gelée sur un plat. Mais, comme les élans grandissaient, elle fut prise de vertige et de peur. À chaque descente, elle poussait un cri perçant qui faisait accourir tous les gamins du pays ; et là-bas, devant elle, au-dessus de la haie du jardin, elle apercevait vaguement une garniture de têtes polissonnes que des rires faisaient grimacer diversement. ◎

Une adaptation cinématographique

En 1936, le réalisateur Jean Renoir (le fils du peintre impressionniste) adapte la nouvelle de Maupassant : « J'aime Maupassant et […] il me semble que dans une petite histoire comme *Une partie de campagne,* il y a tout, il y a des tas de problèmes, une partie du monde est résumée là-dedans. Il est évident qu'il y a peu d'histoires d'amour aussi touchantes… ». Le film paraît en 1946 et dure 40 minutes.

M. Dufour pousse Mme Dufour.
MADAME DUFOUR : Alors vous allez nous faire une petite friture, un bon p'tit lapin sauté, de la salade et du dessert (*un temps*). Pousse-moi fort, Cyprien !
MONSIEUR DUFOUR : Dites, patron, vous mettrez deux litres de vin blanc et puis du bordeaux rouge.
M. Poulain sort du champ, par la gauche.
HENRIETTE : Dis papa, on déjeunera sur l'herbe ?
MONSIEUR DUFOUR : Quoi ? On n'est pas à la campagne pour s'enfermer !
13 *Plan rapproché d'Henriette se balançant. La caméra suit son mouvement.*
MONSIEUR DUFOUR, *en off* : Allez, tiens bon, tiens bon !
MADAME DUFOUR, *en off* : Oh ! Non arrête, Cyprien, arrête, j'ai le vertige.
14 […] **15** *De nouveau, Henriette se balançant (plan rapproché taille, en plongée).* **16** *Panoramique latéral pour suivre la grand-mère s'éloignant. En fin de panoramique, apparaissent des séminaristes.* **17** *On reprend ces derniers en plan américain, s'arrêtant et jetant un long regard vers les balançoires.* **18** *Plan général des balançoires avec les deux femmes.* **19** *Le supérieur fait avancer les séminaristes, jetant lui-même un regard intéressé vers le portique.*
20 *Vue en plongée d'Henriette se balançant, venant et s'éloignant de la caméra. Dans le mouvement, son chapeau tombe à terre.*
21 *Plan rapproché de visages de gosses qui observent la scène de derrière un mur.*
22 *La caméra de nouveau accompagne Henriette sur sa balançoire.*
23 *À la fenêtre du restaurant, plan moyen sur Rodolphe qui, accoudé, se lisse les moustaches en regardant intensément vers la balançoire. En face, Henri est à table et la servante apporte les plats.*
LA SERVANTE : Y a du fromage de tête et du vin blanc. Ça vous va ?

Texte 2

Jean Renoir

Une partie de campagne, 1936

Extrait du script du film

© Livre de Poche

Jean Honoré Fragonard

Les hasards heureux de l'escarpolette, 1767

Metropolitan Museum, New York

Jean Renoir

Une partie de campagne, 1936

Le personnage de Henriette Dufour est interprété par Sylvia Bataille. Henriette vient de monter sur la balançoire.

RODOLPHE : Tais-toi, ne m'dérange pas. Nous sommes extrêmement occupés !

HENRI, *avec un geste de la main* : Monsieur est en pleine conférence !

Henri se retourne vers la servante qui le suit (il murmure une phrase inaudible).

24 *Plan général d'Henriette et de Mme Dufour se balançant.*

RODOLPHE, *en off* : Belle invention l'escarpolette !

On revient sur Rodolphe et Henri. **25** *De nouveau Henriette et Mme Dufour.*

26 HENRI : Un attrape-nigauds ! Tu vois tout et tu vois rien du tout !

RODOLPHE, *se lissant la moustache :* Oh ! ben, c'est parce qu'elle est debout ! Si elle pouvait s'asseoir, le paysage deviendrait beaucoup plus intéressant.

27 *On revient sur les balançoires avec les deux femmes.* **28** *Rodolphe continue de lisser sa moustache.* **29** *Henriette et sa mère sur les balançoires (plan d'ensemble). Henriette s'assoit.* **30** *Henriette assise sur la balançoire, la caméra en nette contre-plongée, avec les frondaisons en arrière-plan et sa mère en amorce, à droite.* **31** *Plan rapproché de Rodolphe à la fenêtre, l'air égrillard.* **32** *Même plan que 30 : Henri entre et sort du plan, au rythme de l'escarpolette.* **33** *Henri et Rodolphe, encadrés par la fenêtre, à l'intérieur du restaurant. Au fond, la servante est revenue pour servir.* **33** *À l'intérieur du restaurant, sur Rodolphe s'asseyant en face d'Henri, dont on aperçoit la nuque en amorce.*

RODOLPHE : J'ai envie d'aller leur parler. Elles seront sûrement très flattées de faire notre connaissance !

HENRI : Comme c'est malin ! Tu vas les effaroucher, elles vont se réfugier près de leurs hommes, et tout ce que tu vas gagner, c'est de faire une partie de tonneau avec les laitiers !

RODOLPHE : Tu crois ?

HENRI : Oh ! c'que j't'en dis c'est pour toi mon vieux ! Dans le fond, j'm'en bats l'œil ! Ce genre d'aventure ne m'intéresse pas.

34 RODOLPHE : Nous savons ! Tu es l'homme des liaisons éternelles ! *(plan rapproché poitrine)*

Le cadrage, le flou soulignent combien la jeune fille s'est laissé griser par le mouvement.